اقرأ

١٣٦

د. فاروق الرشيدى

الإخراج السينمائى



دار المعارف



كتابك ١٣٦

رئيس التحرير أنيس منصور

د. فاروق الرشيدى

الإخراج السينمائى



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

إذا نظرنا إلى فن السينما ومكانته بين الفنون الأخرى . فإننا نجد أنه أحدثهم وأصعبهم ومع ذلك فهو أوسعهم انتشاراً ، ومن هنا جاءت أهميته الكبرى بين جميع الفنون .

إن المادة التى يقوم عليها فن السينما كسائر الفنون هى الإنسان . والإنسان لايعيش فى فضاء ، لأنه يتميز بعلاقته بالإنسان الآخر وبعلاقته بمن حوله من أشخاص وبالمجتمع ككل . ومن خلال العلاقات الإنسانية تبرز شخصية الإنسان ، التى هى الأساس فى البناء الدرامى للفيلم ، ولهذا نجد أن مؤلفى الفيلم تحت رئاسة المخرج هم الذين يستطيعون أن يتحكموا فى العلاقات الإنسانية بواسطة التكنيك السينمائى المعين الذى يخلق الفيلم .

إن الفيلم الروائى الذى هو مجال بحثنا هذا يعتبر فى الواقع وحدة متكاملة له شكل عام -- وقد مرت السينما فى تطورها بعدة نظريات هامة فى الإخراج . وكان للمونتاج دور كبير بالنسبة لأسلوب المخرج ، فهناك

من اعتبر أن المونتاج هو أساس الفن السينمائى وهناك من رفض المونتاج . لذلك فإننا سوف نتعرض لنظريات المونتاج المختلفة لما لها من أهمية بالنسبة لنظريات الإخراج ، ثم بعد ذلك سوف نناقش نظريات الإخراج المعاصرة (الواقعية الإيطالية الجديدة فى إيطاليا) و (الموجة الجديدة فى فرنسا) . وقد فضلت أن أبدأ (دراستى هذه) بتوضيح طبيعة الدراما السينمائية ، والله ولى التوفيق .

دكتور فاروق الرشيدى

الفصل الأول

الدراما السينمائية

تختلف الدراما السينمائية عن الدراما المسرحية ، حيث إن كلمة (دراما) كما هو معروف مشتقة من كلمة يونانية معناها (فعل) وأرسطو فى كتابه « فن الشعر » هو أول من أرسى قواعد ونظريات الدراما بالنسبة للمسرح . والدراما إما تراجيديا أو كوميديا . ويرى أرسطو ضرورة أن تكون المأساة متوسطة الطول وأن تشتمل على بداية ووسط ونهاية وأن تكون لها (وحدة الفعل) فلا تختلط عقدتها الأساسية بعقدة ثانوية ولاتتألف من أكثر من موضوع واحد حتى لايتشتت انتباه المتفرج ، وكذلك (وحدة الزمان) أى ما يدور فى دورة شمسية (أى مايدور فى نهار وليلة أو أكثر بقليل) أما الأحداث التى تقع فى الماضى فتروى على ألسنة الشخصيات . ومن وحدة الفعل تنشأ وحدة المحاكاة ، وبناء المأساة يتكون عنده من افتتاحية أو مدخل (قبل دخول الكورس) ودخيله وهو مايقع بين نشيدين كاملين ومخرج وهو القسم من المأساة الذى لايتبعه نشيد -- هكذا بدأت الدراما المسرحبة ثم تطورت إلى أشكال ومذاهب مختلفة فمن الدراما الكلاسية إلى الكلاسية الحديثة ثم

الرومانسية والرومانسية الحديثة والطبيعية والواقعية والرمزية والتعبيرية والسريالية والوجودية والملحمية والدراما فى مسرح العبث أو اللامعقول هذه هى الدراما بالنسبة المسرح ، ولكن الدراما السينمائية تختلف اختلافاً بيناً عن الدراما المسرحية . ومن الجدير بالذكر أن من الأخطاء الشائعة تطبيق نظريات الدراما المسرحية على الدراما السينمائية وذلك لأن فن السينما فن له طبيعة مختلفة عن جميع الفنون وبالتالى عن المسرح أيضاً .

فالدراما السينمائية هى وجه من وجوه الأدب الجديد . وتختلف الدراما السينمائية عن الدراما المسرحية اختلافات جوهرية ، فإذا اعتبرنا أن المسرحية عمل فنى كامل وتام ، فإننا لانستطيع أن نعتبر السيناريو (الذى هو عمل أدبى) عملاً كاملاً ، بل إن السيناريو هو عمل فنى ناقص . إن المسرحية ممكن أن تقرأها وتستمتع بها كقارئ عادى ولكن السيناريو لايستطيع أن يقرأه ويستمتع به إلا المتخصصون . ثم إننا نطلق اسم مسرحية هاملت على نص مسرحية هاملت عندما تقرأ وكذلك اسم مسرحية هاملت عندما تشاهد ولكننا لانستطيع أن نطلق مثلاً اسم فيلم (رجل وامرأة) إذا كنا نقرأ السيناريو بل لابد وأن نقول سيناريو فيلم « رجل وامرأة » لأن السيناريو مرحلة تمهيدية للفيلم أى مرحلة أولى ، حيث إن الفيلم الروائى لابد وأن يمر بثلاث مراحل حتى يستطيع المستمتع (المشاهد) أن يستمتع به وهذه المراحل هى :

١ -- مرحلة الإعداد .

٢ -- مرحلة التنفيذ .

٣ -- مرحلة الاستمتاع الفنى .

والسيناريو يقع فى المرحلة الأولى ، وقد يطبع السيناريو وينشر ولكن ذلك فى حالات نادرة كأن يكون السيناريو قد فاز بعد عرض الفيلم بجوائز مثل سيناريو (توم جونس) مثلاً وفى أغلب الأحيان يقرأه المتخصصون . وفى البلاد المتقدمة سينمائيًّا نجد أن السيناريو يعرض للنشر ولكن بعد أن يكون الفيلم قد مر بمراحله الثلاث أى بعد عرض الفيلم . حيث يتكون السيناريو فى هذه الحالة من حوار وصور للكادرات وكذلك أقوال النقاد . وقد ظهرت هنا حديثاً المحاولة الأولى فى نشر سيناريو فيلم (العزيمة) مدعماً بصور قليلة من كادرات الفيلم .

هذا من جهة الشكل العام للدراما المسرحية والدراما السينمائية ككل ، ولكن إذا دققنا النظر أكثر بالنسبة لشخصيات المسرحية وشخصيات السيناريو نجد أن الشخصيات فى دراما شكسبير وسوفوكل وغيرهما مثلاً تعيش بنفسها كاملة حتى خارج المسرح أى وهى بمعزل عن التمثيل الذى يقوم به الممثلون ونحن نوافق لويجى كياريني[1] عندما يذكر (أن أهم شىء فى الدراما عند تمثيلها فوق المسرح هو الحوار وليس

---

(١) كياريني لويجى -- وباربارو (فن الممثل) مقالة مقارنة بين الممثل المسرحى والممثل السينمائى ترجمة طه فوزى -- الدار المصرية للطباعة والنشر القاهرة ص ١٣٢ .

للمناظر وحركات الشخصيات قيمة أكثر من قيمتها التى تظهر من النص المكتوب) حيث إن الممثل المسرحى يجد نفسه أمام عمل فنى كامل وتام وإن التمثيل هو عمل فنى جديد يضاف إلى العمل الفنى الأول ، ولكنه ليس ضروريًا لأن العمل الفنى الأول قد بلغ حد الكمال لذلك كان المخرج المسرحى يعتبر مفسراً أو مترجماً للمؤلف . ويمكن مقارنة الممثل المسرحى بعازف البيانو الذى يعزف قطعة من قطع الموسيقى لبتهوفن مثلاً فإن معزوفة الموسيقار العظيم بيتهوفن تعيش بنفسها حية والعازف ماهو إلا مترجم لها لكى يقوم بدور الوسيط بين الموسيقار العظيم والجمهور . وهكذا نجد أن العازف يجعل فن بتهوفن يمر من خلال ذاته ويعرضه على الجمهور . ولاتختلف عن ذلك حالة الممثل المسرحى لتفهمه للشخصية المسرحية وتختلف عبقرية الممثل فى كيفية مقدرته على الوصول من خلال ترجمته وعبقريته إلى صميم فن شكسبير مثلاً .

ويختلف وضع الشخصية فى السيناريو عن المسرحية حيث إن الشخصية فى السيناريو هى فى مرحلة إنشائية من مراحل العمل ويعتبر الممثل السينمائى شريكاً فى خلق الفيلم تحت إشراف المخرج الذى يعاونه على فهم الشخصية ، وهكذا يتعاون كل من مهندس الديكور والمصور والمونتير لإنشاء وخلق العمل الفنى الناقص وبذا تصبح الدراما السينمائية عمل فنى كامل إذا تضافرت كل مراحل الفيلم من إعداد وتنفيذ لخدمة الفكرة الأساسية أو المقدمة المنطقية للفيلم . وهكذا نستطيع أن نقول إن

السيناريو هو الفيلم مكتوب على الورق أو هو فيلم المستقبل أو هو المرحلة الأولى فى بناء الفيلم أو هو مجموعة من العلاقات الإنسانية التى يقوم على أساسها الصراع فى الفيلم .

نتوقف هنا وقفة بسيطة لكى نوضح ماهو الصراع فى الفيلم ؟ إن الصراع فى كل فيلم هو الروح والحرارة التى تنبعث من الفيلم لكى تسرى فى نفوس المتفرجين لأن كل فعل يجرى على الشاشة وكل كلمة تقال أو حركة أو إيماءة يأتى بها الممثلون بل وكل عنصر من عناصر تكوين الفيلم لابد وأن تساند هذا الصراع الذى يبدأ من أول مشهد ولاينتهى إلا فى نهاية الفيلم . والصراع يصدر عن الفعل الذى يكون قائماً على العلاقات الإنسانية بين الشخصيات ، والأفعال كلها نتائج لأسباب هى التى تحركها وليس فى الوجود فعل من الأفعال يكون أصلاً ونتيجة فى وقت واحد بل كل شيء ينتج عن شيء آخر والفعل لايمكن أن ينشأ عن نفسه بل هو نتيجة لظروف وعوامل كثيرة أخرى هى التى دفعت إليه ومن هنا وجب على السيناريست إظهار العوامل التى تؤدى إلى الفعل ليكون المتفرج على صلة دائماً بأسباب الصراع وكلما كان الحدث والنتيجة أوالفعل ورد الفعل (Action and Reaction) منطقيين كلما كان ذلك مقنعاً بالنسبة للمشاهد . وطالما أن الحدث الدرامى مقنع وفيه احترام لعقلية المستمتع بالعمل الفنى (الفيلم) نجد أن قيمة الفيلم الفنية تزداد وينقسم الصراع إلى أشكال منها :

١ -- الصراع الساكن .

٢ -- الصراع الواثب .

٣ -- الصراع المتدرج .

وجميع أنواع الصراع يمكن أن نلاحظ آثارها فى البيئة وفى الظروف الاجتماعية التى تعيش فيها الشخصية . فمثلاً الصراع الساكن ممكن أن يكون فى إحساس الشخصية بعجزها عن إتمام عملٍ ما ، كأن تكون الشخصية فقيرة وتضطرها الظروف لأن تعقد العزم على مقابلة شخصية عظيمة لأمر هام ، ولكن نجد أن هذا الشخص الفقير ليس عنده إلا بدلة واحدة وهى قديمة (وكالحة) فهذا الشخص يمكن أن يعيش فى صراع ساكن مع نفسه بدون أن يتخذ حلاً ، وهذه هى الشخصيات التى لا تستطيع الحسم فى الأمور .

أما الصراع الواثب وهو الذى يحدث وثبة وبسرعة وذلك إذا قرر هذا الشخص الفقير المحتاج إلى البدلة أن يسطو على أحد المارة ليحصل على المال أو أن يسرق .

والصراع المتدرج أو الصراع الصاعد هو نتيجة لفكرة أساسية واضحة ولشخصيات متناسقة مكتملة الأبعاد .

ولكن من المعروف أن جميع أشكال الصراع الموجودة فى السيناريو يجب أن تأخذ صورة محددة فى الفكرة الرئيسية فى العمل الدرامى ككل . وهذه الأشكال من الصراع أنواع بسيطة تنتقل بالشخصية من

حالة من حالات الفكر إلى أخرى حتى يصل فى النهاية إلى اتخاذ قرار أى أن الشخصية فى الدراما السينمائية كالشخصية فى الأعمال الأدبية الأخرى قد تنتقل بين هذه الأنواع .المختلفة من الصراع فى عمل درامى واحد .

وإذا قارنا الدراما السينمائية ببعض أنواع الأدب المختلفة فإننا نجد أن كاتب السيناريو وكاتب القصة الطويلة (الرواية) لايتقيد كل منهما بالحدود المفروضة على كاتب المسرحية فكاتب السيناريو لديه الحرية فى أن يصف الأحداث كما تتراءى له وأن يتحكم فى الزمان والمكان بحرية حيث إن السيناريست يستطيع أن يتحكم فى الزمان والمكان بالطريقة الخيالية التى يراها ، لأن الإمكانيات السينمائية سوف تحقق له هذه الخيالات على قدر الإمكان ثم إن كاتب القصة الروائية الطويلة له مطلق الحرية أيضاً فى أن يكتب الأحداث ويطورها ويتحكم فى الزمان والمكان بالطريقة التى تحلو له ، بل قد يتفوق على كاتب السيناريو فى تخيلاته ، ذلك لأن كاتب السيناريو لابد وأن يكون عنده دراية بالتكتيك السينمائى وبالتالى لابد وأن يدرى مايمكن تنفيذه ، وأن يراعى الإمكانيات السينمائية الموجودة أما كاتب الرواية الطويلة فلا يهمه ذلك لأن الرواية فى النهاية عمل فنى كامل مثل المسرحية ، إلا أن المسرحية عمل فنى كامل محدد ، حيث إنه محدد بالإمكانيات التى لدى المسرح مثل : هل المسرح دائرى أو هو مسرح ثابت ؟ وأن المسرح عادة محدد بثلاث حوائط وما إلى ذلك .

مقومات السيناريو

تنقسم كتابة السيناريو عادة إلى ثلاث مراحل :

١ – الفكرة الأساسية .

٢ – المعالجة القصصية .

٣ – المعالجة السينمائية .

وليست هذه الخطوات قانوناً يجب أن يمر به السيناريو دائماً ، فقد يمر الخلق الفنى للسيناريو بصورة أخرى ولكن غالباً مايمر بهذه المراحل فقد يبدأ كاتب السيناريو بتصور الفكرة الأساسية أو المقدمة المنطقية أولاً ثم يعالجها معالجة قصصية ثم معالجة سينمائية وقد يحدث العكس ولكن فى نهاية الأمر نجد أن السيناريو يجب أن ينتهى بالمعالجة السينمائية .

ويراعى كاتب السيناريو عندما يمر بهذه المراحل تكوين الشخصية حيث إن الشخصية فى السيناريو تتكون من مقومات ثلاث :

١- الكيان الفسيولوجى :

ويقوم على الجنس الذى ينتمى إليه الشخصية (رجل أم امرأة) ثم السن والطول والوزن ولون العينين والجلد والقامة والمظهر والأناقة والصحة والوراثة وما إلى ذلك كله مما يتصل بحالة الإنسان العضوية .

٢ - الكيان السوسيولوجى :

ويقوم على الطبيعة الاجتماعية ونوع العمل والتعليم والحياة المنزلية والدين والبيئة الاجتماعية التى تعيش فيها الشخصية والنشاط الذى تمارسه وألوان الهوايات والقراءات والعادات والأصدقاء ... إلخ .

٣ -الكيان السيكولوجى :

وهو عند السيناريست ثمرة الكيانين الآخرين ونتيجتهما المشتركة وهو الذى يحيى فينا مطامعنا ويسبب هزائمنا وخيبة آمالنا ويوضح مركبات النقص عندنا ومن هنا كانت نفسيتنا هى التى تكمل كياننا الاجتماعى والجسمانى بمعنى آخر وتشكلهما .

وهنا يجب على السيناريست عندما يكتب الدراما السينمائية أن يدرس شخصيات فيلم المستقبل دراسة تشبه المعاشرة وطول الصحبة وأن يرسمهم بطريقة تشمل هذه الأبعاد داخل الخطوط التى حدد بها المقدمة المنطقية للعمل الفنى أو الفكرة الأساسية للفيلم . ولذا يجب على السيناريست أن يكون واسع الثقافة بعلوم فسيولوجيا الجنس الإنسانى وبعلوم الاجتماع وعلم النفس ولابد وأن يكون على دراية كبيرة بالتكتيك السينمائى حتى يبدأ البذرة الأولى للعمل الفنى عن وعى وعن إدراك لكى يساعد جميع مؤلفى الفيلم والمشتركين فى تنفيذه تحت رئاسة المخرج على الخلق الفنى المطلوب .

الفصل الثانى

مفهوم الحركة السينمائية

إن الحركة هى الأساس الحقيقى لفن السينما بل لجميع الفنون . حيث إننا نجد أن الحركة لها طبيعة خاصة فى كل فن من الفنون . فطبيعة الحركة فى فن الموسيقى تختلف عن الفنون التشكيلية وعن المسرح وعن الحركة فى الأدب وهكذا نجد أن كل فن له طبيعته الحركية .

وقد كانت الحركة مثيرة للدهشة عند مولد السينما كفن جديد . فنجد أن الرواد الأوائل جورج ميلييه والإخوة لومبير استخدموا الحركة على الشاشة بطريقة أذهلت عقل المتفرج ، فقد أعجب المشاهد واستمتع من هذا الفن الوليد وأصبحت مشاهد الحركة على الشاشة تبهرة وأصبحت الحركة من أجل الحركة هى متعة المشاهد الأول بغض النظر عن استعمال الحركة تكنيكيًا بطريقة سليمة أو خاطئة حيث كانت السينما بدائية وساذجة فى بدايتها وهذا وضع طبيعى . وفى فيلم (سرقة القطار الكبرى) ١٩٠٣ - لأدوين سى بورتر كانت بداية استعمال الحركة بطريقة تختلف عما سبق حيث كانت تتحرك الكاميرا إلى اليسار لتتابع اللصوص وكان

استخدام الحركة البانورامية خطوة إلى الأمام وذلك لاستخدام الحركة لمساعدة المتفرج على تحديد ماالمقصود رؤيته فى الفيلم وإذا كنا نتكلم عن الحركة فى فن السينما فيجدر بنا الإشارة بأن الحركة فى الفيلم السينمائى تنقسم إلى نوعين .

النوع الأول :

حركة داخل اللقطة والحركة هنا تنقسم بدورها إلى الأنواع الآتية :

أولاً : حركة الكاميرا والموضوع المصور ثابت .

ثانياً : حركة الموضوع سواء كان ممثل أو أى شىء متحرك مثل سيارة أو قطار أو خلافه والكاميرا ثابتة .

ثالثاً : حركة الكاميرا وحركة الموضوع المصور فى وقت واحد .

النوع الثانى :

الحركة التى تنتج من وصل اللقطات .

أى حركة مابين اللقطات عن طريق المونتاج والحركة التى تبدو من تتابع اللقطات ومثل حركة الموضوعات الساكنة مثل فيلم « المدرعة بوتومكين » لإيزنشتين حيث نرى أن لقطعات الأسود الحجرية وهى مرتبة فى تتابع سريع عشرة كادرات للأسد الأول فى اللقطة الأولى ، وأربعة عشر كادراً للثانى فى اللقطة الثانية ، وسبعة عشر كادراً للثالث فى اللقطة

الثالثة وهكذا عن طريق المونتاج يهب الأسد الرخامى واقفاً ، وهناك عشرات الأفلام الحديثة التى يظهر فيها حركة الموضوعات الثابتة عن طريق إيقاع المونتاج .

أما المقصود من ذكر الحركة السينمائية فى هذا المجال هو التركيز على أن الحركة السينمائية لم تعد لها أهمية فى فن السينما إلا عندما استخدمت الحركة لخدمة الخط الدرامى فى الفيلم . أما عندما تستخدم الحركة من أجل الحركة فقط فإنها تفقد قيمتها الأساسية والدليل على ذلك فيلم « عارى فى الميدان » إخراج كونرارد فولف المخرج الألمانى المشهور ، ونجد برغم أن الفيلم قد أنتج فى السبيعينيات وهو فيلم معاصر لكن كثرة الحركة (Hand Kamera) طوال الفيلم أفقدت المعنى الدرامى المطلوب من الحركة وأصبحنا نجد أن الحركة استخدمت فقط من أجل جماليات الحركة وليس من أجل الدراما .

ومما هو جدير بالذكر أن أول من استخدم الحركة استخداماً دراميًّا كان د . و جريفث (D. W. Griffth)

الفصل الثالث

نظريات المونتاج

إن من بين الرواد الأوائل الذين كان لهم الفضل الأكبر فى التمهيد لوضع نظريات المونتاج المخرج الأمريكى دافيد وارك جريفيث فقد كانت الأفلام قبل جريفيث أقرب من التكنيك المسرحى أكثر منها إلى التكنيك السينمائى .

فالأفلام التى صورت قبل عام ١٩٠٧ تتكون عادة من مشاهد كاملة تسجلها آلة التصوير السينمائى من مكان واحد فقط وهناك سينمائيون كثيرون يذكرون فى كتاباتهم أن جريفيث هو الذى اخترع اللقطة الكبيرة (Close-up) وهذا غير حقيقى لأن اللقطة الكبيرة استخدمت قبل جريفيث . ولكن يمكن القول بأن جريفيث هو أول من فكر فى استخدام اللقطة الكبيرة (C. U.) الاستخدام الدرامى ، وليس معنى ذلك أن اللقطة الكبيرة قد استخدمت بالطريقة الدرامية التى لا يشوبها الافتعال فى عهد جريفيث فالذى يرى فيلم « مولد أمة » مثلاً لجريفيث يجد أن الإضاءة مركزة على الوجه فى اللقطة الكبيرة بطريقة تبدو فيها

الصنعة واضحة ، ومع أن (C. U.) قد استخدمه جريفيث بطريقة مفتعلة إلا أن ذلك كان لخدمة الخط الدرامى ومثال ذلك اللقطة الشهيرة الكبيرة من فيلم (التعصب) لقطة اليدين المتشابكتين للزوجة وهذه اللقطة تعكس الإحساس الداخلى للزوجة وتبين مدى التوتر الذى تعيش فيه عندما حكم على زوجها بالإعدام وهى متأكدة أنه برىء .

وقد استخدم جريفيث لأول مرة العودة إلى الوراء (Flash Back) فى فيلم (مغامرات دوللى) . وفى فيلم (حب الذهب) استخدم حركة الكاميرا إلى الشخصين الهامين حيث إنه أراد أن يبرز انفعالات الطمع التى ظهرت على وجهى عاملى المنجم عندما عثر على كمية من الذهب وذلك عن طريق (C.U) ولم يستخدم اللقطة الكبيرة عن طريق المونتاج ولكن عن طريق حركة الكاميرا . وفى فيلم (الفيلا الوحيدة) استطاع أن يستخدم المونتاج المتوازى استخداماً فعالاً .

وقد فهم جريفيث أن السر الحقيقى للإخراج السينمائى إنما يكمن فى توجيه الكاميرا أكثر من توجيه وإرشاد الممثل ، ومن هنا كانت الدراما السينمائية فى عهد جريفيث دراما ناقصة ولذلك فإننا نرى أن من يطلق على جريفيث أبو المونتاج الدرامى فهو مخطئ . ولكن ترجع أهمية جريفيث فى أنه يختلف بكثير فى تفهمه للحركة عمن سبقوه فإذا قارنا بينه وبين بورتر فى تقسيم الحركة إلى أجزاء صغيرة (لقطات) ، نجد أنه عندما

يقطع بورتر من لقطة إلى أخرى فإن ذلك يكون نتيجة لأسباب ملموسة لأنه أصبح من الصعب استيعاب الأحداث كلها فى لقطة واحدة أما بالنسبة لجريفيث فقد كانت الحركة نتيجة لأسباب درامية لا لأسباب مادية وذلك لأنه مثلاً يعرض على المشاهد تفاصيل جديدة لها صلة وثيقة بالدراما فى هذه اللحظة بالذات مثل المثال السابق الذى ذكرته وهو لقطة (.C.U) لليدين المتشابكين للزوجة فى فيلم (التعصب) .

ويمكننا أن نلخص عبقرية جريفيث فى أنه هو أول من اكتشف معنى تكوين الكادر (تكوين اللقطة) وذلك من حيث إن هذا التكوين تستطيع أن تتحكم فيه بالعوامل الآتية :

١ — الموضوع المراد تصويره .

٢ — استخدام الإضاءة وتوزيعها .

٣ — استخدام الحركة داخل اللقطة .

ومن هنا اكتشف جريفيث أهمية الإيقاع فى الفيلم ، مثال ذلك أنه إذا أخذنا الجزء الذى يمثل التعصب فى العصر الحديث من فيلم (التعصب) نجد أنه يدور حول قصة عامل شاب يطرد من عمله بسبب اشتراكه فى أحد الإضرابات وينتقل الشاب إلى نيويورك حيث يقع فى يد عصابة من اللصوص إلا أنه بعد فترة يصادف فتاة يحبها ويتزوجها . ويحاول أن يجد عملا شريفا ولكن رفقاء السوء يدبرون له اتهاماً فى جريمة قتل ، انتقاماً منه لأنه تركهم . وينتهى به الأمر إلى السجن ، ويحكم

عليه بالإعدام ، وفى النهاية تكشف الزوجة فجأة القاتل الحقيقى فى الوقت الذى كانت إجراءات تنفيذ الإعدام على أشدها وليس هناك من يستطيع وقف التنفيذ إلا حاكم المقاطعة ، ولكن الحاكم قد غادر المدينة لتوه بالقطار السريع فما العمل ؟ تبدأ فى الحال مطاردة رهيبة لإنقاذ البطل فترى الزوجة وهى تلاحق القطار بواسطة سيارة وترى عن طريق المونتاج المتوازى غرفة الرجل بالسجن ويحضر القسيس للاعتراف وتستمر السيارة تطارد القطار حتى تكاد تلحق به ، وهكذا نرى المراحل الأخيرة للإعدام وتصل الزوجة فى آخر لحظة وقد حملت معها قرار العفو وهكذا نجد عن طريق التوتر المبنى على التناقض وبواسطة المونتاج انفعال المتفرج المتزايد .

وقد استطاع جريفيث خداع المتفرج عن طريق المونتاج فى فيلم (الطريق نحو الشرق) ، وقد ذكرت (مس إيريس بارى) فى كتابها (جريفيث أستاذ سينمائى أمريكى) إن لقطات قطع الثلج التى تقترب من الشلال بما فى ذلك اللقطات التى تبدو فيها البطلة وهى تحاول النجاة فى آخر لحظة من الموت غرقاً فى الشلال كانت لقطات خادعة للشلالات المنخفضة نسبيًّا فى فارمنجتون ولم يظهر فى هذه اللقطات الحد السفلى للمياه وقد أدمجت عن طريق المونتاج فى هذا الفصل لقطات أخرى لشلالات نياجرا الضخمة بحيث أصبحت هذه اللقطات مترابطة تماماً فى ذهن المتفرج مع لقطات الفتاة الملقاة على الثلج فتخيل المشاهد أن الفتاة

تقترب من هذه الشلالات الثائرة . وعن طريق المونتاج وعن طريق لقطات ليست بينها صلة مباشرة فى الحياة الواقعية نجح جريفيث فى أن يخلق فى ذهن المتفرج تداعياً للأفكار بشكل مقنع .

وهكذا مهد جريفيث لنظريات المونتاج بدون أن يدرى أنه قد بدأ فعلاً هذه النظريات . ولم يكن يعرف أنه قد أحدث فتحاً كبيراً فى نظريات الإخراج عن طريق الاستخدام الجديد للمونتاج . والجدير بالذكر أنه فى الفترة الأخيرة من العصر الصامت وبداية عهد السينما الناطقة ظهرت نظريات فى الإخراج متطورة مأخوذة مما اكتشفه جريفيث . فنجد أن الرواد الأوائل أمثال بودوفكن وإيزنشتين وكوليشوف قد أخذوا عن جريفيث أجزاء من اكتشافاته هذه وبدءوا نظريات المونتاج . وكذلك أخذ عن جريفيث المخرج مورنو استخدامه للحركة وطورها فى فيلم (الضحكة الأخيرة) . أما بودوفكن فإنه يبنى نظرية المونتاج العاطفى (كما يسميها بعض السينمائيين بالمونتاج البنائى ولكننا نفضل تسمية نظرية بودوفكن بالمونتاج العاطفى لأن كل مونتاج هو مونتاج بنائى) على القاعدة الآتية : وهى أن المونتاج ليس فقط مجرد وسيلة لوصل اللقطات ببعضها إنما هو وسيلة للتأثير فى نفسية المتفرج عن طريق استخدامه لعدة طرق منها :

١ – التناقض :

فإذا أردنا مثلاً تصوير حالة البؤس التى يقاسيها رجل لايجد مايقتات به نجد أن هذه الحالة سوف يكون لها تأثير عميق فى نفس المتفرج إذا ماقورنت بمشاهدة حالة رجل مفرط فى الإقبال على الطعام وعلى أساس مثل هذا التناقض تبنى طريقة المونتاج المماثلة على الشاشة وطريقة المونتاج هذه من أكثر الطرق استخداماً ولذلك يرى بودوفكن عدم المبالغة فى استخدامها .

٢ – مونتاج العلاقات :

وهذه الطريقة تشبه طريقة التناقض إلا أنها أوسع نطاقاً . ويوضحها بودوفكن بالمثال الآتى :

فى أحد الأفلام يحكم على أحد الأشخاص بالإعدام وتتحدد الساعة الخامسة صباحاً موعداً لتنفيذ الحكم . فنرى ترتيب اللقطات فى هذا الفصل كالآتى :

صاحب المصنع الذى يعمل به هذا الشخص يخرج مخموراً من أحد الأندية الليلة ، وينظر فى ساعة يده – الساعة الرابعة صباحاً وهذا هو العامل المحكوم عليه فى زنزانته وقد بدأت الاستعدادات لنقله لمكان التنفيذ . ومرة أخرى نرى صاحب المصنع يدق باب بيته وعند دخوله

يسأل عن الوقت – الساعة الرابعة والنصف – عربة السجن تسير فى الطريق إلى المقصلة تحت حراسة شديدة ، صاحب المصنع المخمور يغط فى نومه وذراعه مدلى من السرير وقد بدت ساعة يده واضحة وعقاربها تزحف ببطء نحو الخامسة ، ثم نرى العامل وهو يشنق .

فى هذا الفصل سلسلتين متوازيتين من الأحداث تربط بينها الساعة التى تشير إلى اقتراب موعد الإعدام وهذه الساعة حول معصم الرجل المخمور تربطه ببطل القصة التى ينتظر نهايته الأليمة وتبقى هذه الصلة واضحة طوال الوقت فى ذهن المتفرجين ويرى بودوفكن أن هذه الطريقة فى المونتاج وسيلة ممتازة للتعبير السينمائى وهى قابلة للنمو والتطور .

والواقع أن جريفيث سبق له أن استخدم مونتاج العلاقات وهو الذى نسميه المونتاج المتوازى عند جريفيث حيث أن فيلم (التعصب) كان كله عبارة عن تطبيق لمونتاج العلاقات -- فقد تداخلت فيه أربع موضوعات بمهارة للهجوم العاطفى ضد التعصب من خلال العصور المختلفة .

٣ – الرمزية :

يذكر بودوفكن فى كتابه (Film technique and film acting) أنه فى اللقطات الأخيرة لفيلم إضراب يأتى بعد لقطة إعدام العمال بالرصاص لقطات تمثل ذبح ثور فى المذبح . وقد أراد كاتب السيناريو

أن يعبر بهذه الطريقة عن فكرته وهى أن إطلاق الرصاص على هؤلاء العمال كان يتمثل فيه نفس البرود والقسوة التى تبدو على الجزار وهو يذبح الثور بسكينه الضخم . وهذه الطريقة لها قيمتها فى الإيحاء والتأثير على المتفرج بفكرة معينة دون الحاجة إلى المباشرة .

٤ - التكرار :

ويرى بودوفكن أن المخرج قد يؤكد معنى معيناً عن طريق التكرار للقطة معينة فى المونتاج . وقد كان بودوفكن يرى أن أى شىء يجرى تصوره على الشاشة يعتبر شيئاً ميتاً حتى ولو تحرك أمام الكاميرا . ولاتدب الحياة السينمائية فى أى لقطة من الفيلم إلا عندما توضع مع غيرها من اللقطات وتعرض باعتبارها جزءاً من مجموعة لقطات مختلفة . بل ويذهب بودوفكن إلى الأبعد من ذلك فهو يقول « عبارته المشهورة » :

(إن أساس الفن السينمائى هو المونتاج) .

أما نظرية المونتاج فى مفهوم كوليشوف وقد كان أستاذاً لبودوفكن فهو يرى أن كل فن يحتاج أولاً : إلى مادة . وثانياً : إلى وسيلة لتكوين هذه المادة التى يختص بها هذا الفن وتتناسب معه ، فالموسيقار مادته فى الأصوات التى ينظمها داخل إطار زمنى ، ومادة الرسام هى الألوان التى يستخدمها فى مساحة معينة على سطح لوحاته . وكان كوليشوف يرى أن مادة العمل السينمائى هى قطع الفيلم وأن وسيلة استخدامها هى وصل

هذه القطع ببعضها حسب ترتيب فنى معين . وهو يرى أن الفن السينمائى لايبدأ فى أثناء قيام الممثلين بأداء أدوارهم أو فى أثناء تصوير اللقطات المختلفة وإنما يبدأ الفن السينمائى منذ اللحظة التى يبدأ فيها المخرج عملية المونتاج . حيث إن المونتاج لايستمد قوته فقط من تقسيم المشاهد إلى لقطات بل أهمية المونتاج تكمن فى أن اللقطات المتتابعة تخلق فيما بينها مجموعة من العلاقات المتشابكة وقد أجرى كوليشوف عدة تجارب لإثبات ذلك ومن هذه التجارب تجربة (الخلق الجغرافى) .

وقد أثبت فيها أنه عن طريق المونتاج يمكن خداع المشاهد وهذه التجربة قد جمع فيها كوليشوف هذه اللقطات :

١ - شاب يسير من اليسار إلى اليمين .
٢ - امرأة تسير من اليمين إلى اليسار .
٣ - يتقابل الشاب والمرأة ويتصافحان ثم يشير الشاب إلى .
٤ - يظهر مبنى كبير أبيض اللون ذو سلالم عريضة .
٥ - الاثنان يصعدان السلم .

وبعد أن تم ربط هذه المناظر عن طريق المونتاج وعرضت على الشاشة بهذا الترتيب المذكور بدت للمتفرج على أن هذا المشهد هو وحدة متكاملة وبدت فيها الحركة متصلة . ولكن فى حقيقة الأمر فإن كل لقطة من هذه اللقطات كان قد تم تصويرها فى مكان يختلف عن الآخر ويبعد عنه كثيراً . ولكن المونتاج أظهر لنا علاقات قد بدت من حركة الممثلين

فى الزمان والمكان . وهكذا تم الخلق الجغرافى عن طريق المونتاج .

ثم كشف كوليشوف فى تجربة أخرى أن المونتاج يمكن أن يخلق أحاسيس ومشاعر ليس لها وجود وأن التمثيل السينمائى ليس له أهمية المونتاج فى نقل الأحاسيس الإنسانية للمشاهد . فقد أخذ كوليشوف مع تلميذه بودوفكن بعض اللقطات الكبيرة (C.U) المتشابهة من أفلام مختلفة لوجه الممثل مسجوكين وهى تمثل الوجه وهو جامد ووضع هذه اللقطات فى ثلاثة أوضاع ، ففى الوضع الأول وصل لقطة للممثل مسجوكين بلقطة أخرى لطبق شوربة موضوع على المائدة ، ثم فى الوضع الثانى فقد أعقبها بلقطة تمثل امرأة متوفاة راقدة فى كفنها أما فى الوضع الثالث فبعد لقطة وجه الممثل مسجوكين وضع طفلة صغيرة تلهو بلعبة على شكل دب . وعندما عرضت هذه التجربة على الجمهور أبدوا إعجابهم الشديد بمهارة الممثل فى التعبير وإعطاء الإحساس المناسب لكل حالة وقد تخيل كوليشوف بهذه التجربة أن المونتاج أهم من توجيه الممثل وأهم من تعبيره وطبعاً كان ذلك أيام السينما الصامتة ولكن أثبتت الأيام بطلان هذه التجربة تماماً حيث أن الكاميرا السينمائية تسمى أحياناً (بالعين الخبيثة) أى أنها تغوص فى أعماق الممثل لكى تكشف عن طريق تعبيرات وجهه وأحاسيسه الداخلية وإذا لم يكن الممثل صادق الإحساس مع نفسه فى تقمص الشخصية فإن ذلك يظهر فى وجهه وهنا يصدق قول بيلا بلاش ففى رأيه أن وجه الإنسان يحمل فى نفسه روحاً ومصيراً .. وأننا

نلاحظ على الوجه كما نشاهد فى ميدان قتال مكشوف ، صراع النفس مع ماهو مقدر لها .. وهذا مالايستطيع أى نوع من أنواع الأدب أن يكشفه لنا .

والحقيقة : أن الانفعال فى التعبير على وجه الممثل السينمائى أوضح بكثير عن أى لسان -- وتعبير الوجه يدل على شخصية صاحبه ففيه تبدو المظاهر التى تفصح عما بداخله أكثر مما تفصح الكلمات وأن نظرة واحدة من تعبير الممثل تعبر عن أدق المشاعر .

وهكذا نرى فشل تلك التجربة السابقة مع تطور فن السينما حيث إن الصدق فى التعبير السينمائى هو من ضروريات نجاح العمل الفنى .

وإذا كان كوليشوف قد أجرى التجربة السابقة لتوضيح أحاسيس ومشاعر ليس لها وجود عن طريق المونتاج فإنه قام بتجربة أخرى لإعطاء الإحساس بأشخاص ليس لهم وجود عن طريق المونتاج فقد قام مثلاً بتصوير أيدٍ وسيقانٍ وعيونٍ ورءوسٍ لنساء مختلفات وهن يتحركن ثم قام بتركيب اللقطات معاً بحيث أعطت تأثير حركة امرأة واحدة .

أما المخرج إيزنشتين فيرى أن اللقطات المنعدمة الصلة يمكن عن طريق المونتاج أن توحى بشىء آخر غير مجرد حاصل جمع هذه اللقطات . ويشرح إيزنشتين نظريته هذه فى كتابه (الإحساس الفيلمى) و (الشكل الفيلمى) .

فهو يرى أن المونتاج الحقيقى ينطوى على « تركيب لقطات فى مقابل

بعضها البعض بغية تشكيل مضمون وصورة » .

ويقسم إيزنشتين المونتاج إلى أنواع عدة منها المونتاج اللونى والصوتى والإيقاعى والنغمى والفكرى ويرى أنه فى المونتاج الإيقاعى نحصل على التوتر الشكلى عن طريق زيادة السرعة وذلك بتقصير القطع .

ونحن نعتقد أن مشهد سلالم أوديسا فى فيلم (المدرعة بوتومكين) يشتمل على جميع أنواع المونتاج التى ذكرها إيزنشتين وقد اشتهر إيزنشتين بالمونتاج الفكرى وهو يبنى نظريته فى هذا النوع من المونتاج على أساس أن ١ + ٢ لايساوى ٣ بل تساوى شيئاً آخر أى أن نتيجة اللقطة الأولى مع الثانية تعطى معنى جديداً أو تخلق صدمة . ومن هنا يمكن تسمية هذا النوع من المونتاج بمونتاج الصدمة والأمثلة على ذلك كثيرة منها فيلم (أكتوبر) حيث يقوم الفيلم كله تقريبًا على المونتاج الفكرى . ولهذا فإن هذا الفيلم يعتبر من أعقد أفلام إيزنشتين – ولم يستمر إيزنشتين على استعمال نظرية المونتاج الفكرى فى بقية أفلامه بالطريقة التى استخدمها فى فيلم (أكتوبر) لصعوبة المونتاج الفكرى بالنسبة للمشاهد .

الفصل الرابع

رفض المونتاج ودور بازان فيه

إن المونتاج كما رأينا له دور كبير فى أسلوب المخرج ولكن هناك من رفض المونتاج تماماً مثل هتشكوك فى فيلم (الحبل) وحاول بكل إمكانياته الاستغناء التام عنه .

ومن أشهر الرافضين للمونتاج أندريه بازان وهو يعتبر من أشهر السينمائيين الفرنسيين وقد كان على رأس النقاد الذين ساندوا الموجة الجديدة فى فرنسا وهو الذى أسس مع زملائه مجلة (كراسات السينما) التى تعتبر من أشهر المجلات الثقافية السينمائية فى العالم منذ نشأتها حتى نهايتها منذ عدة سنوات قليلة . وقد اهتم بازان بعمل دراسات خاصة عن أورسون ويلز وفيتوريودى سيكا وجان رينوار ثم ضمنها فى كتابه (ماهى السينما) (الذى نشر بعد وفاته مابين عام ١٩٥٨ - ١٩٦٢) فى أربعة أجزاء الجزء الأول عن نشأة السينما ولغتها والجزء الثانى عن السينما وعلاقتها بالفنون الأخرى والجزء الثالث عن السينما وعلم الأجناس والجزء الرابع عن جماليات الحقيقة والواقعية وتضم هذه الأجزاء معظم مقالاته .

إن بازان يحاول تحليل قوانين المونتاج وعلاقاتها بالتعبير السينمائى وهو يرفض المونتاج أحيانا ، حيث إن المونتاج يقوم أصلاً على وهم وخداع الجمهور فهو يضع القانون الجمالى الآتى (عندما يكون جوهر حادث متعلقاً بوجود عاملين أو عوامل متعددة من عوامل الحدث معاً ، فإن المونتاج يصبح ممنوعاً) وقد وضح بازان هذا القانون بالمثال الآتى :

إنه يوجد فى فيلم إنجليزى ردىء اسمه (عندما تكف النسور عن الطيران) فصل لاينسى ، أن الفيلم يعيد تصوير قصة ، هى على أى حال حقيقية عن زوجين شابين قاما بإنشاء وتنظيم حظيرة تضم عدداً كبيراً من الحيوانات فى أفريقيا الجنوبية فى أثناء الحرب ولتحقيق النجاح فى مشروعهما عاش الزوجان مع طفلهما وسط الأدغال والفقرة التى أشير إليها تبدأ بطريقة بدائية تماماً وهو مشهد الطفل الذى يبتعد عن معسكر والديه دون أن يشعرا ، فيقابل شبلا صغيراً تركته أمه مؤقتاً ودون أن يقدر الطفل خطورة عمله فإنه يرفع الحيوان الصغير بين ذراعيه ليأخذه معه إلى منزله ، وفى هذا الوقت جاءت أم الشبل وقد نبهها الصوت أو الرائحة إلى وكرها ، ثم اقتفت أثر الطفل الذى لم يكن يدرى عن الخطر شيئاً وتبعته وسارت وراءه على بعد قريب مسافةٍ ما ، وأصبح الثلاثة على مقربة من المعسكر حيث رأى الأبوان المذعوران ابنهما والوحش الذى كان سينقض بين لحظة وأخرى على سارق الشبل الصغير ، ولنتوقف قليلاً عن الوصف . فكل شىء حتى الآن تم عمله على طريقة المونتاج المتوازى

وهذا التشويق الساذج إلى حدٍ ماظهر فى صورة تقليدية تماماً ، ولكن هانحن أولاً نرى ، والدهشة تستولى علينا أن المخرج تخلى عن اللقطات المتقابلة وعزل أبطال المأساة وقدم لنا فى نفس الوقت وفى نفس اللقطة العامة الأبوين والوحش . إن هذا الإطار وحده يضفى طابعاً من الصدق فى الحال وحتى بالنسبة لما سبق تصويره ونرى ابتداءً من هذه اللحظة فى نفس اللقطة العامة الوالد يأمر ابنه ألاّ يتحرك ويتقدم اللبؤة عندئذ فى هدوء لتستعيد شبلها وتأخذه وتتجه نحو الأدغال فى الوقت الذى يندفع الوالدان مطمئنين نحو ابنهما .. ويرى بازان أن الإطار النهائى الذى يقتضى وضع الشخصيات فى موقف حقيقى فى هذا المنظر النهائى يحملنا تواً نحو قمة الانفعال السينمائى ويرى أن هذه الحركة الماهرة أمكن الوصول إليها بسبب اللبؤة (التى كانت نصف مروضة وكانت تعيش قبل تصوير الفيلم بين أفراد أسرة هذه الصغيرة) .

إن بازان يعتقد أن أهمية عمق المجال هنا وعدم استخدام المونتاج فى هذه اللقطة الأخيرة تنحصر فى احترام الوحدة المكانية للحادث وأن الواقعية تنحصر هنا فى تجانس المكان وهو يرى أن استخدام المونتاج ممكن أن يحول العمل إلى أدبٍ ردىءٍ إذا كان بطريقة غير واعية . أو إلى سينما عظيمة إذا كان بطريقة واعية .

إن أندريه بازان يعتقد أن اللقطة ذات عمق المجال تكون فى أغلب الأحيان أفضل بكثير من المونتاج حيث إنها لاتكون خادعة بالنسبة

للجمهور وأن المونتاج الداخلى الذى ينتج عن طريق تحريك الكاميرا لهو أفضل من المونتاج ، إن أندريه بازان يرفض المبدأ الذى وضعه بودوفكن وهو (إن أساس الفن السينمائى هو المونتاج) .

ويرى أندريه بازان أن شهرة (المواطن كين) إخراج أورسون ويلز لا يمكن أن يكون مبالغاً فيها فإن مشاهد كاملة تعالج فى لقطة واحدة بفضل عمق المجال حتى أن الكاميرا تبقى أحياناً بلا حركة .

وفى مفهوم بازان أن المؤثرات الدرامية المطلوبة مقدماً من المونتاج تنشأ عن حركة الممثل فى الكادر . ويعتقد أندريه بازان أن عمق المجال أولاً يضع المتفرج فى علاقة مع الصور أقرب من العلاقة التى بينه وبين الواقع . وأنه بصرف النظر عما تحتويه الصورة نفسها فإن بناءها أكثر واقعية - ثانياً - إن عمق المجال يفترض بالتالى موقفاً ذهنيًّا أكثر نشاطاً بل يفترض مساهمة إيجابية يقوم بها المتفرج تجاه الإخراج على حين هو فى المونتاج التحليلى ليس عليه إلا أن يتابع المرشد وأن يصب انتباهه فيما يقدمه له المخرج .

ومن هنا نرى أن أندريه بازان كان يبنى نظريته على عكس نظريات كوليشوف حيث أن معظم تجارب ونظريات كوليشوف كانت قائمة على خداع المتفرج عن طريق المونتاج .

الفصل الخامس

أهمية عناصر تكوين الفيلم

فى الواقع أن قضية المونتاج قضية هامة فى نظريات الإخراج السينمائى عموما وكل مخرج له أسلوبه فى استخدام المونتاج حيث إنه لايستطيع أن يقوم بعمل فيلم بدون المونتاج . وهنا نستطيع أن نقف وقفة بسيطة لمن يعترض على هذا الرأى بقوله إن فيلم (الحبل) إخراج هيتشكوك كان فيلماً بدون مونتاج ونقول ببساطة ؛ إنه استعاض عن المونتاج بطريقة المونتاج الداخلى الذى يؤمن به أندريه بازان أى عن طريق الحركة داخل اللقطة سواء حركة الكاميرا وحدها أو حركة الموضوع وحركة الكاميرا فى وقت واحد . إذاً سواء كان المخرج يؤمن بالمونتاج القائم على وصل اللقطات أو على المونتاج الداخلى للقطة فلابد وأن يكون فى تفكيره كيفية استعمال المونتاج فى تنفيذ الفيلم .

ومع ذلك لانستطيع أن نوافق أرنست لندجرين فى كتابه (فن الفيلم) حيث يقول : « إن أساس الفن السينمائى هو المونتاج » بهذه العبارة يبدأ بودوفكن كتابه الكلاسيكى **Film technique** وهى عبارة

تصدق اليوم بقدر صدقها يوم قالها بودوفكن لأول مرة عام ١٩٢٨.

ويبدو أن هذه العبارة ستبقى صادقة ما دامت هناك سينما فى الوجود[١] وذلك لأن لندجرين قد ألف كتابه هذا فى أواخر الأربعينات وأن مقالة بودوفكن هذه كانت فى عام ١٩٢٨ ، وقد كان المونتاج فى ذلك الوقت هو الأساس فى فن السينما أما فى الأربعينيات وبعد أن ظهر الصوت وبدأ ظهور عمق المجال . وحيث أصبحنا نرى فى لقطة واحدة ما كنا نراه فى ثلاث أو أربع لقطات عن طريق المونتاج . أى أنه فى هذا الوقت قد أصبح أمامنا استخدام المونتاج الذى نسميه المونتاج الداخلى عن طريق حركة الكاميرا وعمق المجال والمثال على ذلك فيلم (المواطن كين) لأورسون ويلز (سنة ١٩٤١) ومن المعروف أن أورسون ويلز قد أسهم فى نظريات الإخراج وذلك بدفع السينما إلى مفهوم المنظور باستخدام عمق المجال بصورة مستمرة ومنتظمة . وقد لجأ إلى استخدام عدسات متعددة بهدف نقل مجال المنظور المطلوب وقد لاحظ جان لوى بودرى فى مقاله (الإثار الفكرية للسينما) فى مجلة سنيتك سنة ١٩٦٨ أن أبعاد الكادر (الصورة) ذاتها والنسبة بين الارتفاع والعرض تبدو محسوبة جيداً وفقاً لمتوسطٍ مأخوذ من الرسم (الكلاسيكى) وذلك فى حالة إيضاح عمق المجال فى اللقطة وكذلك نجد وليم ويلر فى فيلم (أجمل

---

(١) لندجرين إرنست (فن الفيلم) ترجمة صلاح التهامى -- الألف كتاب القاهرة ١٩٥٩ ص ٤٠ .

سنوات حياتنا) قد استخدم عمق المجال وحركة الكاميرا والمونتاج الداخلى للقطة بطريقة فعالة .

وهذا يدل على أن فى الأربعينات لم يكن المونتاج هو الأساس فى السينما بل كان هناك عناصر أخرى كانت لها قيمتها حتى فى الثلاثينات فمثلاً إذا استعرضنا فيلم (تحت سماء باريس) للمخرج الفرنسى رينيه كلير نجد أن استعمال عناصر الصوت فى هذا الفيلم كان لها قيمتها الدرامية الكبيرة من حيث إبراز قيمة الصورة فى بداية استخدام الصوت ثم ظهر اللون بعد ذلك ، حتى أننا الآن نجد أن معظم الأفلام ملونة وبالطبع أضاف اللون إمكانية درامية كبيرة لفن السينما ولكننا مع ذلك لانوافق على أن الصوت أو اللون هو الأساس فى فن السينما بالرغم من الأمثلة الكثيرة على أهمية الصوت واللون ، فإذا رأينا فيلم (تكبير) أو (الصحراء الحمراء) لأنطونيونى لعرفنا مدى أهمية اللون فى الفيلم وكذلك فى فيلم (إنهم يقتلون الجياد أليس كذلك) للمخرج الأمريكى سيدنى بولاك ١٩٦٩ نجد بوضوح مدى استخدام عناصر الصوت وكيف أن (سارينة حلبة الرقص) كانت تلعب دوراً كبيراً فى الخط الدرامى للفيلم ونماذج أخرى كثيرة .

وليس معنى ذلك أننى أوافق أندريه بازان عندما يرفض المونتاج ويصفه بأنه خادع للجمهور ويذكر أن عمق المجال أفضل حيث إنه أصدق من المونتاج ، إننا نعتقد أن كل عنصر من عناصر تكوين الفيلم له

أهميته فى لحظة معينة أو فى مشهد معين . وقد يكون للموسيقى الأهمية فى الفيلم على بقية عناصره مثل فيلم (صوت الموسيقى) أو فيلم (تشايكوفسكى) أو فيلم (Love story) أو (رجل وامرأة) وقد يكون للمونتاج السيطرة على بقية العناصر الأخرى فى الفيلم كما فى فيلم (راشمون) للمخرج اليابانى أكيراكيرا ساوا حيث إننا عن طريق المونتاج رأينا أربع وجهات نظر للحادثة التى كان يعالجها الفيلم . إذاً فكل عنصر من عناصر تكوين الفيلم له أهميته ولانستطيع القول بأن هناك عنصراً له أهميته أكثر من العنصر الآخر إلا إذا تطلب الحدث الدرامى ذلك .

الفصل السادس

الواقعية الإيطالية الجديدة

تعتبر الواقعية الإيطالية الجديدة من أهم الاتجاهات السينمائية التى سادت العالم فى الثلاثين عاماً الأخيرة . فمن المعروف أنه ظهرت فى السنوات الأولى للسينما الناطقة فى إيطاليا موجة من الأفلام الغنائية والعاطفية وأفلام (غرف النوم) والتى كانت تقتبس من المسرحيات ذات الشعبية . وقد أطلق النقاد الإيطاليون على هذه الأفلام (اسم أفلام التليفون الأبيض) وذلك لأن كثيراً من حوادث هذه الأفلام كانت تتركز حول التليفون الأبيض الموضوع فى غرفة نوم البطلة . وفى نهاية الحرب العالمية الثانية ظهرت بداية نظريات الواقعية الإيطالية الجديدة . ومن أعلامها سيزار زفاتينى وروسيلليني وفسكونتى ودى سيكا وفلليني وأنطونيونى . وقبل أن يتم جلاء الألمان عن روما ١٩٤٤ كان روسيلليني قد بدأ العمل فى فيلم (روما مدينة مفتوحة) الذى يعتبر بداية حركة الواقعية الجديدة فى السينما الإيطالية كلها .

وإننا نستطيع أن نتبين نظريات الإخراج فى الواقعية الإيطالية

الجديدة إذا ماناقشنا آراء أشهر روادها الأوائل سيزار زفاتينى الذى كان يقوم بكتابة سيناريوهات معظم أفلام دى سيكا وهو واحد من أعظم الكتاب المعبرين عن السينما الإيطالية فى ذلك الوقت .

من آراء زفاتينى تخلص من القصة وابحث عن مادتك الفنية فى الشوارع المحيطة بك وخذ المواقف الإنسانية البسيطة واكشف الغطاء عن العناصر التى تتشكل منها ، تخلص من الممثل المحترف وتخلص من المعدات الفنية التى قد تقف عائقاً فى طريق الاتصال المباشر بالحقيقة .

إن زفاتينى يرى أن الحياة اليومية بكل مافيها من مألوفات لا يمكن أن تبعث على السأم ويعتقد زفاتينى أن الدراما التى تحاول أن تعرض قصة عن الحياة إنما هى دراما مريضة .

إن فى مفهومه أن المواقف التى تصلح كمادة فيلمية هى امرأة تشترى حذاءً ، ورجل عجوز يحنى الرأس نعاساً (نائماً) وهو جالس على مقعد بإحدى الحدائق أو فتاة لحظة استيقاظها فى الصباح إنه يرى أن هذه الموضوعات تصلح للسينما وأفضل شىء هو تسجيل ساعة أو ساعتين فى حياة أى رجل .

وقد أدرك زفاتينى بدون شك أن هذا الرأى من الممكن أن يكون بغير ذى معنى أو مستحيلاً . لأن مجرد استمرار الكاميرا فى الدوران ليس له معنى ، ولكن فى اللحظة التى يبدأ فيها الفنان عملية قطع الصور واختيارها وتنظيمها فإنه يكشف عن أسلوبه وانفعالاته بالحدث الفنى

وتتلخص أفكار ونظرية زفاتيني عن الواقعية بالآتى :

١ — المناداة بالاستغناء عن القصة أو الحبكة الدرامية .

٢ — الاستغناء عن الممثل المحترف .

٣ — البعد عن كل ماقد يمثل حائلاً أو حاجزاً بين المشاهد والاتصال المباشر مع المادة المعروضة وذلك مثل الماكياج أو تأثيرات الإضاءة الصناعية والديكور .

٤ — يعتقد زفاتيني أن مزج الدراما بالواقع هو تشويه للواقع نفسه .

ولكن ليس معنى ذلك أن الواقعية تنحصر فى مجرد تسجيل الواقع (هذا إذا ماأخذنا نظرية زفاتيني بنظرة جامدة) . ولكن لابد وأن يكون هناك قدرٌ ولو قليل من إحساس الفنان يتمثل فى عملية الاختيار والترتيب كما سبق القول .

فمن المعروف أن الحياة ومايعرضه الفيلم شيئان مختلفان حيث إن هناك فارق بين مجرد تسجيل الواقع ونقل الإحساس به وإن أفكار زفاتيني تمثل ما كان يجب أن تكون عليه الواقعية ثم إن سيناريوهاته فى بداية حركة الواقعية الجديدة تعتبر خير ممثل للواقعية من حيث إنها تعكس صورة ما يمكن أن يسمى بأهم محاولات الإنسان الحر ليتحقق من ذاته من خلال الفيلم .

وفى الخمسينيات حدث إفراط فى إنتاج أفلام الواقعية الجديدة

ولكن أخذت بعض الأفلام تتجه اتجاها مخالفاً . فمثلاً بدأ بعضها يتجه إلى الميلودراما والمبالغة فى مشاهد العنف والاغتصاب مثل فيلم (الأرز المر) ثم أصبحت القصص تؤخذ من مآسى حقيقية هزت إيطاليا مثل فيلم (روما الساعة ١١) وتدور قصة هذا الفيلم عن البطالة والفقر حيث إنه ذهبت أكثر من مائتى فتاة إلى مكتب للتقدم بطلب لشغل وظيفة أعلن المكتب عنها وازدحم السلم بعدد كبير من الفتيات مما أدى إلى انهياره ووفاة وإصابة العشرات . ونحن نرى فى فيلم (روما الساعة ١١) ماقد حدث فى الطبيعة ثم عاد الفيلم عن طريق العودة إلى الوراء (Flash Back) إلى حياة بعض هؤلاء الضحايا ، ومنهن فتاة تركت بيتها لتعيش مع فنان وفتاة من فتيات الليل أرادت أن تتوب .

ومعظم الأفلام الواقعية التى ظهرت فى إيطاليا فى ذلك الوقت استمدت قصصها من أمثال هذه الحوادث التى وقعت فعلاً ونشرت الصحف تفاصيلها وكانت هذه الأفلام لاتحاول تجميع الواقع بل كانت تقوم بالتركيز على الفقر والعنف وكذلك كانت الأفلام فى ذلك الوقت تبرز الواقعية فى الجنس . ولكن المثل الحقيقى للواقعية الإيطالية الجديدة فى بدايتها هو كما ذكرت فيلم (روما مدينة مفتوحة) إخراج روسيللينى لقد حاول المخرج فى هذا الفيلم أن يصور حالة التوتر والمحاكمات والمقاومات البطولية التى قام بها رجل الشارع فى روما خلال سنوات الاحتلال النازى وباستثناء الدورين الرئيسيين (أنا منيانى ومارتشيلو مستريانى) فإن

معظم الممثلين كانوا غير محترفين بل إن كثيراً منهم كانوا مواطنين عاديين التقطت صورهم بدون تحضير أو إعداد سابق بواسطة الكاميرا السرية (وهى الكاميرا التى تخبأ ولا يحس بها الأشخاص العاديين) فقد تخبأ مثلا فوق أسطح البيوت أو توضع بطريقة غير ظاهرة فى السيارات ولم يصور إلا مشاهد قليلة فى الأستوديو. إن فيلم (روما مدينة مفتوحة) يعتبر فتحاً جديداً فى نظريات الإخراج ولكن ليس معنى ذلك أن تكتيك الإخراج فى هذا الفيلم بلا عيوب فقد كانت الإضاءة وخاصة فى المشاهد الداخلية التى لم تصور فى الأستوديو ضعيفة جداً مما أفقد هذه المشاهد التأثير الدرامى المطلوب منها .

وإذا كنا قد ذكرنا أن الواقعية الإيطالية كانت الأفلام فى بدايتها تعبر عن الحرب والفاشيستية والعنف والفقر والحرمان ، فقد ظهرت فى الوقت نفسه اتجاهات جديدة تبشر بالأمل الكبير للشاشة الإيطالية قبل أن تعكس فنها على العالم وأصبحت الواقعية تعبر عن الحياة اليومية للرجل العادى وأضيف إليها بعد جديد ألا وهو عنصر الفكاهة والخيال وأحياناً الشاعرية وخير شاهد على ذلك فيلم (الطريق) لفدريكو فللينى عام ١٩٥٤ حيث لجأ المخرج إلى الواقعية والشاعرية مستغلاً الأماكن الطبيعية فى تصوير مناظر الفيلم وترتكز قصة هذا الفيلم على مأساة عميقة لقصة حب بين (حاوى) وفتاة ساذجة . (وقد أدى كل من أنطونى كوين الذى كان يلعب دور الحاوى وجوليتا مازينا التى كانت تلعب دور الفتاة

الدورين بطبيعة وتلقائية) وكان التصوير يدور فى الشوارع وفى الأماكن الطبيعية حيث كنا نجد فى بعض مشاهد الفيلم أن الشارع يشاهد كما هو فى الواقع بكمية الأوراق المتناثرة والأتربة وخلافه ونحن نعتقد أنه ليس معنى التصوير فى الشوارع والأماكن الطبيعية أن ذلك هى الواقعية ولكنها أحد الدعائم التى قامت عليها الواقعية الإيطالية فى بدايتها ثم إنه ليست الواقعية هى نقل الواقع كما هو بل لابد وأن يكون نقل الواقع بأسلوب الفنان ذاته . لأن الفن تعبير وليس تسجيل والدليل على ذلك أن كل رائد من رواد الواقعية الإيطالية كان له أسلوبه المتميز عن الآخر فمثلاً إذا أخذنا فلليني كأحد أعلام الواقعية الإيطالية فى بداية نشأتها نجد أن فلليني يختلف فى أسلوبه عن مخرجى الواقعية الإيطالية ويحتل مكاناً خاصاً بالنسبة للسينما الإيطالية . فقد بدأ حياته السينمائية بالعمل مع روسيلليني فى بداية الواقعية الجديدة ولكن فلليني نفسه أضاف للواقعية لغة شاعرية خاصة به ولاشك أن نشاطه طوال السنوات السبع التى عمل خلالها مساعد مخرج أو سيناريست قد أثر على عدد من زملائه ولو بطريق غير مباشر.

إن نظرية الإخراج عند فلليني نجدها أولاً فى بناء الشخصيات (حيث إن فلليني يشترك فى كتابة كل سيناريوهات أفلامه تقريباً) فقد اشترك مع بنيلي وروندى فى فيلم (٨ ½) واشترك مع بنيلى وفليانو فى فيلم ليالى كابيريا ومع بنيلى فى فيلم (الطريق) ، إن شخصياته تبدو دائماً كمخلوقات صنعت من مشاعر خالصة حالمة ومعظم شخصيات فلليني

بعد أن تجسدت فى أفلامه نجد أنها إما أن تدعو للتعاطف معها بشكل كبير مثل شخصية دجلسمينا فى فيلم (الطريق) وشخصية كابيريا فى فيلم ليالى كابيريا (وقد لعب الشخصيتين جوليتا مازينا) أو تدعو إلى الاشمئزاز منها بشكل منفر مثل الشخصية الشريرة الحادة التى لعبها الممثل فرانسو بيريه وهى شخصية أوسكار فى فيلم (ليالى كابيريا) أو أن تكون الشخصية الحادة الطباع المتقلبة مثل شخصية جويدو فى فيلم (٨ ½) التى لعبها مارتشيلو مستريانى . إن الخيال له النصيب الأكبر فى بناء هذه الشخصيات وفى البناء الدرامى لجميع أفلام فللينى .

إن شخصيات فللينى هى شخصيات فلينية ، شخصيات حقيقية وخيالية مستعدة دائماً للابتعاد عن الواقع الذى يخيب آمالها لتندفع بكل قوتها إلى الخيال .

إن تسلسل المشاهد المتعارضة والتى يتباين معناها الواحدة مع الأخرى تخلق البناء الأساسى عند فللينى . حيث نرى الواقع الذى يلى الحلم . والانطلاق أو السقوط أو السلوك الغريب وهكذا نرى أن شخصيات فللينى تبحث عن حقيقة أحلامها .

إن فللينى فى أفلامه لم يصور الواقع أو البيئة كما هى ولكنه شكل الواقع لكى يلائم الحالة النفسية للشخصية والواقع فى نظره هو ما أحس به وليس ما أراه . وقد بنى نظريته فى الإخراج على أساس أن الماضى والحاضر والمستقبل جزء واحد لا ينفصل حيث إن الشخصية فى نظره

لا ينفصل ماضيها عن حاضرها وعن مستقبلها ولكن الجديد الذى أضافه فللينى هو أنه خلط الماضى والحاضر والمستقبل بطريقة جديدة . وهذه النظرية مستوحاة من واقع الإنسان حيث إن الإنسان فى الحياة يستطيع أن يكون فى الحاضر ومع ذلك قد يذهب بخياله (يسرح) إلى الماضى أو فى المستقبل ويكون ذلك كله فى آن واحد . هكذا كانت شخصية جويدو فى فيلم (½ ٨) وشخصية جوليتا فى فيلم (جولينا والأرواح) .

إن أعمال فللينى أكثر الأعمال إثارة للجدل والنقاش فى السينما المعاصرة والنقد الذى يكيل لها والمدح أو الهجوم هو الدليل على أهميتها . لذلك فضلت أن أكتب فى إيجاز محاولاً توضيح وتبسيط نظريته فى الإخراج . وهكذا نجد أن أسلوب فللينى فى الواقعية أسلوب متميز عن بقية رواد الواقعية الإيطالية كما سبق القول ولا يتسع المجال هنا لسرد أسلوب كل مخرج من هؤلاء المخرجين ولكن فى مجالات أخرى سوف أتكلم عن ذلك .

الفصل السابع

الموجة الجديدة فى فرنسا

لا شك أن الكسندر أستروك وجان لوك جودار وفرنسوا تريفو وأندريه بازان وكلود شابرول وأريك رومير يشكلون مجموعة السينمائيين الفرنسيين الذين ساهموا فى نظريات الإخراج لأفلام الموجة الجديدة فى فرنسا عن طريق كتاباتهم.

وقد بدأت الأنظار تتجه إلى الموجة الجديدة بعد أن نشرت مجلة الشاشة الفرنسية — (L'Ecran Frañais) فى العدد الصادر بتاريخ ١٣ مارس ١٩٤٨ مقالاً كتبه الكسندر أستروك ، فى هذا المقال يقلب أستروك نظريات الإخراج السابقة رأساً على عقب فإنه يرى أن الفيلم إنما هو عمل فنى من إبداع مؤلف واحد كالقصة والقطعة الموسيقية وليس كما هو معروف سابقاً من أن الفيلم عمل جماعى . وقد ذكر أستروك فى مقاله الشهير هذا الذى كان بعنوان (الكاميرا القلم) إن السينما تتحول تدريجيًّا إلى لغة وما يقصده بلغة السينما هنا أنها تتحول إلى شكل فنى يستطيع به الفنان السينمائى أن يعبر عن أفكاره وأحاسيسه حتى ولو كانت أفكارا

تجريدية فبهذه اللغة يستطيع أن ينقل الأحاسيس والأفكار المسيطرة عليه تماماً كما يفعل الكاتب عندما يكتب مقالاً وكما يفعل الروائى عندما يؤلف رواية .

لذلك كان يرى أستروك أنه لكى تصبح السينما فناً له قيمته الفنية لابد للمخرج من أن يبدأ عملية الخلق الفنى بنفسه فالمفروض أنه هو الذى يبدأ التفكير فى موضوعية . لأن ما نراه على الشاشة هو رؤيا فنان (مثل رؤيا الفنان الذى يرسم لوحة أو الفنان الذى يؤلف الموسيقى) . وأستروك يرفض أن يطلب المخرج من السيناريست أن يفسر له الرؤية السينمائية نيابة عنه وهو يعتقد أن الكاميرا فى يد المخرج مثل القلم فى يد كاتب الرواية لذلك فهو يسمى السينما الجديدة بسينما (الكاميرا القلم) .

كما يرى أن السينما يجب أن تتحرر تماماً من مبدأ (الصورة من أجل الصورة) وأن تخرج من تحت سيطرة القصة والحدوتة لكى تصبح كاللغة تماماً ويتم توظيفها للتعبير عن أرق المشاعر الإنسانية مثلها مثل الكلمة المكتوبة .

وهكذا ربط أستروك بين الفيلم والعمل الأدبى فكما يكون الأديب فقراته من جمل أدبية يكون المخرج المشهد من لقطات ، والجملة هنا تساوى اللقطة والفقرة تساوى المشهد .

والمثال الآتى يوضح كيف طبق أستروك هذا المفهوم . ففى فيلم (حياة) تأليف الكاتب موباسان نرى أنه فى اللقطة التى يصور لنا فيها

أستروك اللقاء الأول بين جين وجوليا عندما كانت جين قد ركبت مركباً وهى آتية من الدير فغرق جزء من المركب وكادت جين أن تغرق ، « تبدأ اللقطة بالتركيز على البحر والمكان الذى به جين ثم نرى قارباً يتحرك نحوها ونرى أيادى كثيرة تريد إنقاذها من بينهم يد جوليان الذى ينقذها ثم تدور الكاميرا فنرى السماء والأشجار فى نفس المكان ، وعندما تنتقل الكاميرا إلى المكان الأول نعرف أن فترة زمنية مدتها حوالى شهر تقريباً قد انقضت ، وهكذا عندما تنتقل الكاميرا إلى المكان الأول نرى جين قد أنهت بالفعل رحلتها وعادت فوق المعدية ويتقدم نحوها (جوليان) ليساعدها على الصعود إلى البر ولكنها بكبرياء تتفادى يده الممدودة إليها ولكن جوليان يسبقها وهنا تهبط الكاميرا مع جوليان وقد انحنى ليحمل جين بين يديه ويصعد بها إلى البر ثم تتحرك الكاميرا حتى يبدو جوليان وجين فقط » هذه هى لقطة واحدة فيها خلق فنى أبدعه أستروك من الجملة الأدبية الآتية :

(إن لمسة جوليان فتى الغابة القوى وإنقاذه لجين من الغرق ورجولته المفرطة أيقظت الأنثى الراقدة فى نفس جين) .

إن مجلة كراسات السينما كان لها تأثير كبير بما نشرته من آراء ونظريات فى موضوع اللغة السينمائية كما تصورها الكسندر أستروك وقد قام كل من أستروك وجان لوك جودار وفرنسوا تريفو وكلود شابرول بتطبيق اللغة الجديدة فى أفلامهم كل بأسلوبه .

وقد تركزت معظم هذه الكتابات حول ناحيتين أساسيتين للتفرقة بين المخرج السينمائى الخلاق (وحتى لو لم يقم بالتأليف) وبين المخرج الذى لا ينطبق عليه صفة الخلق والإبداع .

١ – الناحية الأولى :

تتعلق بالناحية الفنية التى تبرز عمل المخرج ألا وهو الشكل الفنى الذى يعطيه للفيلم أو بعبارة أخرى الميزانسين الذى يضعه المخرج فى الفيلم من ذاته (وليس المقصود بكلمة ميزانسين كما هو معروف أنه توجيه حركة الممثل وإنما المقصود بالميزانسين هنا هو الأماكن التى تتوقف فيها الكاميرا أو تدور حولها وما يحدث من إيقاع حركة الممثلين بالنسبة للديكور) .

وهكذا ركز أستروك فى نظريته على الإيقاع الداخلى للقطة أو بمعنى آخر (المونتاج الداخلى) ، وأصبح المخرج يُقيَّمُ بمدى إجادته لاستخدام المونتاج الداخلى للقطة .

٢ – الناحية الثانية :

وهى تشترط أن يكون المخرج الخلاق ذا أسلوب مميز يمكن التعرف عليه من خلال أفلامه ، ومن يكون له أسلوب مميز نجده يقترب فى قيمته الفنية من قيمة المؤلف الروائى . ومن هنا نشأت (نظرية المؤلف) التى تقوم على أساس تقييم الدرجة الفنية للمخرج مثلما يحدث عند تقييم

المؤلف الروائى .

ونظرية التقيم هذه لم تنحصر داخل حدود فرنسا بل تسربت إلى أمريكا وأصبحت مجلة (الثقافة السينمائية الأمريكية) تقوم بتطبيق هذه النظرية فى تقيم مخرجى السينما الأمريكية ، وإذا كنا نتكلم على نظريات الإخراج فى الموجة الجديدة فى فرنسا فلا يفوتنا أن نتكلم عن جان لوك جودار حيث إن فيلم اللاهث أو (على آخر نفس) عن قصة فرنسوا تريفو قد حاز على عدة جوائز منها جائزة الإخراج فى مهرجان برلين عام ١٩٦٠ ويعتبر بحق مرآة للموجة الجديدة فى فرنسا . هذا الفيلم يمثله جان بول بولمندو وجين سبيرج (ميشيل وباتريشيا) وقد أعد سيناريو هذا الفيلم جان لوك جودار .

فى هذا الفيلم يلتقى عالمان متناقضان هما عالم شاب فوضوى مغامر ، القتل لعبته الممتعة وعالم فتاة أمريكية تجتذبها الدراسة فى جامعة باريس فتستعين على ذلك ببيع الصحف ، ويجمع الحب بين هذين العالمين دون أن تذوب بينهما الحدود وحين تكتشف باتريشيا أن صديقها هارب من يد العدالة تتردد بين حمايته حفاظاً على حبها وبين الوشاية به حفاظاً على جواز سفرها الذى هددت الشرطة بسحبه إذا استمرت فى علاقتها معه ولكنها فى النهاية تشى به لكى تستعيد استقلالها وينتهى الفيلم بميشيل وهو ملقى بين أقدام الشرطة مضرجاً بدمائه يبتسم فى سخرية ويقذف باتريشيا بأنها « مقززة حقاً » .

إن أسلوب جودار فى هذا الفيلم يعتمد على الآتى :
أنه خرج بالكاميرا إلى خارج أسوار الأستديو (وفى يده صفحتان كتب فيها فرنسوا تريفو ملخص موضوع الفيلم) ومعه الممثلون الذين ناقش معهم حدود الشخصيات التى سيلعبونها . لكنه يترك لهم أن يعبروا عن ذاتهم وأن يحافظوا عليها وبين محاولة التمثيل والسلوك العادى يرى جودار صورة نابضة للحياة . فالسينما عنده هى فن تسجيل اللحظة الحاضرة فى محاولة لاكتشاف أبعاد الوعى الإنسانى الذى تظهره التلقائية بل هو يخشى إعادة تسجيل مشهدٍ ما حتى لا يفقد الممثل تلقائيته وتضفى الآلية على أدائه وفى الصراع بين تخيل الحقيقة وتسجيلها نجد المنفذ إلى أسلوب جودار .

إن فى فيلم (على آخر نفس) استخدم جودار طريقة جديدة للمونتاج . فإذا انتقل إلى مشهد جديد نجد أنه لا يقدمه بالطريقة العادية التى غالباً ما تبدأ بتأسيس المكان والشخصيات فهو بدلاً من هذا نجده يستخدم لقطة كبيرة لوجهٍ ما توحى بأنها استمرار لمشهدٍ لم ينته وبعد أن تنسحب الكاميرا يفاجِئ المشاهد بأنه فى مكان آخر يختلف عما كان يتوقعه وأن قفزة فى عنصر الزمن قد نقلته من فترة زمنية إلى أخرى دون تمهيد لذلك . وهكذا بدأ يستخدم المونتاج (وعلاقته بالزمان والمكان) بطريقة جديدة .

ونحن نعتقد أن فيلم (على آخر نفس) يعتبر من أهم أفلام الموجة

الجديدة على الإطلاق وقد أعطى طفرةً للسينما المعاصرة عن طريق الاستفادة من هذا التكتيك الجديد فى الإخراج ومع ذلك فإننا نؤيد رأى السينمائية الإنجليزية المعاصرة بتيلوبى هوستون .

حيث أنها ترى كتابها السينما المعاصرة أن هذا الفيلم بلا رسالة اجتماعية أو حكمة أخلاقية ولا يحاول أن يكون هذا الفيلم يقدم شخصياته بلا أبعاد ولا أعماق منطقية وأن ما لفت النظر فى الفيلم هو أسلوبه الفنى الجديد الذى يكسر الأساليب السينمائية التقليدية .

ومما هو جدير بالذكر أنه فى بداية الستينيات ظهر مخرجون كثيرون ينتمون إلى الموجة الجديدة وأصبح هناك عدد كبير منهم يقدمون كثيراً من الأفلام التى ليس لها معنى على الإطلاق . وأصبح إما أن يستمر المخرج فى الإخراج وإما أن ينتهى اسمه بعد فيلمه الأول . ولا يبقى إلا أسماء قليلة وهى الأسماء الباقية حتى الآن ولذلك فإن الموجة الجديدة لم تستمر كما بدأت . فإذا نظرنا إلى فيلم تريفو (٤٠٠ ضربة) الذى أخرجه فى بداية الموجة الجديدة ثم فيلم الليل الأمريكى الذى أخرجه فى السبعينيات نجد أن تريفو قد تغير فى أسلوبه وكذلك معظم رواد الموجة الجديدة تختلف أفلامهم فى السبعينيات عن بداية الموجة الجديدة .

وإذا كان جودار قد جدد فى تكتيك الإخراج فى فيلمه (على آخر نفس) نراه أيضاً يقدم الجديد فى فيلمه (عاشت حياتها) . إن الجديد فى هذا الفيلم هو أننا قبل أن نرى أى مشهد نقرأ عنواناً يحدد لنا

ما سيحدث للشخصية وبذلك يلغى انفعال المتفرج والسؤال الوحيد الذى يجيب عليه الفيلم هو لماذا أرادت (نانا) الفتاة التى لم تقنع بعملها كعاملة بمحل بيع أسطوانات أن تمارس الحياة الحلوة . حياة الترف والمتعة وهل استطاعت أن تصل إلى العالم الذى كانت تحلم به . ؟

إن الفيلم يتكون من ١٢ لوحة وبدأنا نرى فى بعض المشاهد العناوين مكتوبة تحت اللقطات بدلاً من الحوار وكل لوحة تجىء لتكشف عن جانب من جوانب الإجابة عن هذا السؤال .

وإننا لا نهمل أهمية جودار كأحد السينمائيين الذين لهم جانب هام فى نظريات السينما المعاصرة ولكن لا نستطيع أن نوافق بول وارن فى كتابه (السينما بين الوهم والحقيقة) حيث يقول (إن جودار أكبر من أن يكون فناناً إنه نبىٌ) (١) وذلك لأن نظريات الموجة الجديدة لم تأخذ الصدارة فى السينما العالمية ولم تكن بداية انقلاب فنى فى نظريات السينما المعاصرة - ودليلنا على ذلك فى مفهومه رأى فرنسوا تريفو عندما سئل عن الموجة الجديدة أن الموجة الجديدة ولدت فى عام ١٩٥٩ ومنذ نهاية ١٩٦٠ احتقرها الناس . . . ومن الممكن دون أن نسرف فى عمل كشوفات لاحصر لها أن نسجل أنه منذ ثلاث سنوات من بداية الموجة الجديدة رأينا صور (ألان جيسوا) و (وكلود بيرى) و (جوزيه

---

(١) وارن بول (السينما بين الوهم والحقيقة) ترجمة على الشوباشى الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٢ ص ٧٣ .

جيونانى) و (رونيه آليو) و (لوك موليه) وآخرين كثيرين وهؤلاء ليسوا بالسينمائيين ، إنهم يأتون فى المناسبات الهامة ويختفون ولكنهم ينتمون بديهيًّا إلى الموجة الجديدة وإلى السينما الفرنسية .

وتقول بنيلوبى هوستون فى كتابها السينما المعاصرة « فى عام ١٩٥٩ » كان هناك ٢٤ مخرجاً يقومون بعمل فيلمهم الأول وفى عام ١٩٦٠ أضيف اليهم ٤٣ [١] وقد كان المخرج بعد فيلمه الأول إما أن يستمر أو يبتعد عن السينما نهائيًّا .

هذا باختصار إشارة لنظريات الإخراج للموجة الجديدة فى فرنسا وإذا كان الكثيرون قد قاموا بتجاربهم فى هذا الوقت وفشل أكثرهم فإننا لا ننكر دور كل من جودار وأستروك وشابرول وتريفو فى إضافة الجديد إلى نظريات الإخراج المعاصرة .

---

(١) لندجرين إدفست (فن الفيلم) ترجمة صلاح التهامى الألف كتاب القاهرة ١٩٥٩ ص ٤٠ .

1 — Houston penelope "The contemporary cinema" Sondon 1966 P. 100

السينما أم الفنون

هكذا سردنا بإيجاز فى بحثنا هذا أهم مقومات نظريات الإخراج السينمائى . وبقى أن أضيف معلومة أخيرة وهى أن جميع الفنون لها صفات وخصائص تميزها عن بعضها البعض فتختلف الفنون التشكيلية عن العمارة عن الموسيقى عن النحت عن المسرح عن السينما . رغم أنه قد تتشابه الفنون فى بعض الصفات .

إن فن السينما يندرج تحت اسم الفن التركيبى . حيث يشاركه المسرح فى ذلك لأن هذه الفنون تجمع فى داخلها وسائل وخصائص الفنون الأخرى .

ومجموعة هذه الفنون المختلفة تخلق عندنا فن السينما . ونحن نؤكد أن السينما هى أم الفنون ، لأنها تأخذ صفة من صفات الأم وهى الاحتواء فالأم تحتضن جميع أبنائها مثلها فى ذلك مثل السينما التى تحوى جميع الفنون وتحتضنها بما فى ذلك الفن الأقدم منها بكثير وهو فن المسرح . لذا حق لنا تسمية السينما بأم الفنون .

مراجع باللغة العربية

(١) بازان أندريه (ما هى السينما) القاهرة نيويورك ١٩٦٨ .
(٢) لندجرين أرنست (فن الفيلم) القاهرة ١٩٥٩ .
(٣) وارن بول (السينما بين الوهم والحقيقة) القاهرة ١٩٧٢ .
(٤) كيارينى لويجى – وباربارو (فن الممثل) القاهرة .

مراجع باللغة الإنجليزية

1 — Wollen Peter "Signs and meaning inthe Cinema" London 1970.

2 — Kracauer Siegfried "Theory of film" oxford 1960.

3 — Houston Penelope "The contemporary Cinema" London 1966.

4 — Poudovkine V. "Film Technique and film acting" London 1957.

5 — Lowson J.H. "Theory and Technique of play writing and screen writing" — New York.

الفهرست



هـذا الكتاب

الدراما السينمائية وجه جديد من وجوه الأدب ، لايكتمل إلا بعناصر ثلاثة هى السيناريو والشخصية المشاركة فى إقامة العمل ، والصراع المنطقى المبنى على الفعل .

ويبسط المؤلف فنية الإخراج السينمائى ، بالاعتماد على هذه العناصر ، وبالتعريف بالمدارس المختلفة فيه فى إيطاليا وفرنسا .

ج
١٠